



## Écrivain-e. Par-delà le genre – par-delà le corps ?

Cécile Chamayou-Kuhn

### ► To cite this version:

Cécile Chamayou-Kuhn. Écrivain-e. Par-delà le genre – par-delà le corps ?. Trajectoires - Travaux des jeunes chercheurs du CIERA, 2007, 1, pp.86-98. halshs-00250316

**HAL Id: halshs-00250316**

**<https://shs.hal.science/halshs-00250316>**

Submitted on 11 Feb 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Cécile Chamayou-Kuhn

Doctorante en études germaniques, université Paris 3-Sorbonne

Nouvelle

[cecile.chamayou@wanadoo.fr](mailto:cecile.chamayou@wanadoo.fr)

## Écrivain-e.

## Par-delà le genre – par-delà le corps ?

---

Untersucht wird im folgenden Artikel – anhand der Texte *Die Kränkung von Evelyn Schlag* und *Der Tod und das Mädchen* III (Rosamunde) und V (Die Wand) von Elfriede Jelinek – das Verhältnis von Sprache zum Körper sowie die Beziehung zwischen Sprechen und Geschlechtsidentität. Ungeachtet der unterschiedlichen Prägungen ihrer Autorinnen und der verschiedenen literarischen Gattungen, denen sie angehören, verweisen die hier vorgestellten Texte auf dieselbe Problematik: Inwiefern gelingt es den weiblichen Schriftstellerfiguren bei Schlag und Jelinek, den eigenen „sprechenden Körper“ überhaupt zu „erfassen“? Um dieser Thematik auf den Grund zu gehen, beziehen wir uns hauptsächlich auf die von Judith Butler geübte Kritik an der Psychoanalyse lacanscher Prägung und auf die von ihr entworfene Theorie einer Körper- und Geschlechterkonstruktion als diskursive Praxis. Unter diesem Blickwinkel werden folgende thematische Schwerpunkte sichtbar: erstens eine Dialektik der „Un-Sichtbarkeit“ der schreibenden Frau, zweitens eine Materialisierung ihres Körpers und drittens eine subversive Praxis der Maskerade, die als Entlarvung unterwerfender Akte bei der Körper- und Schrift-Genese fungiert. Allgemein lässt sich dabei beobachten, dass den hier untersuchten Werken ein durchaus ähnliches Drama zugrunde liegt: das Drama des durch Sprache symbolisch besetzten Körpers. Der Schlag und Jelinek gemeinsame Impetus zeigt sich darin, dass ihre weiblichen Figuren unermüdlich darum kämpfen, sich der symbolischen Ordnung zu entziehen, indem sie die Kategorien des Begehrens, des biologischen Geschlechts (sex) und der Geschlechtsidentität (gender) infrage stellen. Während das Schreiben für Schlag zumindest potentiell eine Genesung von Krankheit bzw. Kränkung ermöglicht, bleibt jedoch bei Jelinek ein solcher Ausweg verschlossen: Ihre Schriftstellerinnen-Figuren geben sich letzten Endes einem Totentanz des Signifikanten hin.

---



« Ich bin eigentlich Schriftstellerin [...] Ich renne dem Fleisch hinterher. <sup>1</sup> »

Plus qu'un motif, le corps, en tant qu'il est fait de chair, participe pour Elfriede Jelinek et Evelyn Schlag d'une véritable esthétique littéraire. Si la première découpe la langue au scalpel <sup>2</sup>, la seconde la sculpte dans un élan (homo)-érotique. Aussi peut-on dire que le travail qu'effectue chacune d'elle à partir de cette matière brute qu'est le langage dessine le ton qui caractérise leurs œuvres : l'ironie est en effet un trait marquant de l'écriture jelinekienne, tandis que celle de Schlag est empreinte d'une suavité aux accents lyriques.

Si l'on postule par ailleurs, et ce conformément à la théorie des genres formulée par Judith Butler, que le masculin et le féminin sont constitués par le langage parce qu'il crée un système de catégorisations binaires, alors il est permis de se demander comment Schlag et Jelinek conçoivent les interactions qui fondent le rapport du langage au corps et de la parole à l'identité sexuelle. Dans ce contexte, les corps féminins notamment doivent être envisagés quant à leur position symbolique. De fait, l'ordre symbolique, qui est selon Jacques Lacan structuré comme un langage, est inscrit à même la chair des personnages féminins que les deux auteures autrichiennes font évoluer dans des univers fictifs et des genres littéraires certes différents, mais dont le dénominateur commun demeure néanmoins celui du corps genré de « l'écrivain-e » <sup>3</sup>. Cette problématique sera abordée à partir de l'étude de deux pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek : *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* (2002) et *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* (2002) et d'une nouvelle d'Evelyn Schlag *Die Kränkung* (1987) <sup>4</sup>.

---

### Dialectique du corps in-visible

---

*Der Tod und das Mädchen III* et *V* illustrent la diatribe dans laquelle se lance Jelinek : les canons littéraires étant principalement définis par des normes masculines, une généalogie de l'écrivaine n'existe pas <sup>5</sup>. Pourtant, la femme n'est pas étrangère à la production littéraire. Loin s'en faut. Elle y est, en effet, présente

1. Jelinek, 2004a : p. 209.

2. Urbach, 1999 : p. 14 et suiv.

3. Cet article s'inscrit dans le cadre plus général d'une thèse de doctorat dirigée par M. Jacques Lajarrige que je remercie ici pour ses remarques.

4. Jelinek, 2004b ; Schlag, 1987. Toute référence à ces œuvres sera à présent indiquée par : R (*Rosamunde*) ; V (*Die Wand*) ; K (*Die Kränkung*) et le numéro de page correspondant.

5. Heydebrand et Winko, 1995 : p. 230-241.



en tant que féminité fantasmée évoluant au gré des mouvements qu'imprime à son corps la plume de l'écrivain <sup>6</sup>.

Jelinek emprunte le sujet de sa pièce *Rosamunde* à Wilhelmina von Chézy, dont le drame en cinq actes a sombré dans l'oubli, tandis que la musique de scène du même nom composée par Franz Schubert fait partie intégrante du canon musical <sup>7</sup>. Dans la pièce de Jelinek, *Rosamunde* souffre d'un manque de reconnaissance : ses écrits ne sont jamais passés à la postérité. Et c'est là tout le paradoxe que l'auteure tourne en dérision : si l'écrivaine est invisible, son corps de femme demeure *a contrario* visible. Celle qui dessine son corps à l'image de la déesse Aphrodite se dressant sur un lit d'écume revient du royaume des morts pour crier en vain son existence (cf. R 43), comme l'indique l'extrait suivant dans lequel on observe un glissement de « la voix de l'énonciation » vers « la voix de la narration ». Cet aspect est concrètement souligné par le passage de la première à la troisième personne :

« ROSAMUNDE: [...] *ich* schrieb und schrieb, die Königin der Welt bin *ich*, nur sieht *mich* einmal wieder keiner. [...] hier, diese Wachs-, *ich* meine Wach- und Schließfigur an meinem Schreibtisch, die bin *ich*, eine Tochter, die *sich* nähert, damit Huldigungen *ihr* dargebracht werden. Später mal, dann ist *sie* Königin [...] verurteilt zu *sich* selbst [...] Keine Augen blicken zu *ihr* freundlich nieder [...]. » (R 44-46, nous soulignons.)

Sans doute ce changement pronominal suggère-t-il le processus de dédoublement, puis de réification que subit ce personnage. Ne pourrait-on pas en inférer que cette forme d'autodistanciation participe d'une scission entre la parole et le corps (de l'énonciation), ancrant ce dernier dans le champ de la différence sexuelle où il ne peut être que narré, parce qu'il y perd toute subjectivité ? Notons que le théâtre jelinekien rompt catégoriquement avec les conventions de la dramaturgie classique. Il s'agit en effet d'un « théâtre post-dramatique <sup>8</sup> » où sont mis en scène des corps auxquels la parole se dérobe sans cesse. L'action conduite par un sujet autonome étant absente en tant que telle, c'est la parole qui est affublée des oripeaux traditionnellement réservés aux personnages – ceux-ci ne sont que des supports sur lesquels divers discours sont projetés <sup>9</sup>.

Quel est donc ce drame initié par une rupture entre corps et parole, sinon celui d'un corps condamné à l'invisibilité ? C'est certainement le drame d'un

6. Bovenschen, 1979 : p. 12.

7. Neuenfeldt, 2005 : p. 157.

8. Annuß, 1999 : p. 45 ; sur les débats que suscitent néanmoins ce terme au sujet du théâtre de Jelinek, voir Janke, 2007 : p. 390 et suiv.

9. Johanning, 2004 : p. 65 et suiv., et Mazellier-Grünbeck, 2006 : p. 81.



« je », « ich » dont le corps devient un autre, en l'occurrence *une* autre : « sie ». Ainsi faut-il en outre interpréter la plainte de Rosamunde à la fin de la pièce comme un meurtre de « la voix de l'énonciation », faisant écho au meurtre du corps de l'écrivaine (cf. R 60 sv.)<sup>10</sup>.

Dans *Die Wand* également, les personnages féminins évoluent dans la sphère de l'invisible. Outre les protagonistes Inge et Sylvia, qui renvoient expressément aux auteures Ingeborg Bachmann et Sylvia Plath, les liens intertextuels avec le roman *Die Wand* de Marlen Haushofer sont plus que manifestes<sup>11</sup>. Comme le souligne Daniela Strigl au sujet du roman de Haushofer et de la pièce de Jelinek, le mur, « *die Wand* », revêt une grande importance d'un point de vue symbolique, dans la mesure où il circonscrit le lieu de l'exclusion – donc de l'invisibilité – et constitue une espèce d'au-delà du parler social<sup>12</sup>.

À l'instar de Rosamunde, les personnages Inge et Sylvia ne désirent qu'une chose : être dévorées par un regard scrutateur qui leur rendrait ce corps d'écrivaine qui leur échappe, puisqu'elles aussi sont décédées (cf. W 138). Or, lorsque l'on sait que ce mur invisible est anthropophage (cf. W 110), alors il est indéniable que Jelinek adopte une position pour le moins ironique à l'égard d'une littérature (féminine) qui s'applique à sceller l'identité invisible de la femme. L'auteure donne donc à voir l'aporie à laquelle mène inéluctablement une démarche qui demeure fondée sur une esthétisation de l'invisibilité comme quête de visibilité (cf. W 109). Toutefois, cette revendication existentielle formulée en creux ne suppose aucunement que les écrivaines ne tentent de s'émanciper de la passivité consubstantielle à « l'être vue ». La figure de Tirésias, dont Jelinek modifie le genre sexuel, porte dans *Die Wand* le prénom de Thérèse. Fidèle au mythe<sup>13</sup>, l'auteure met en corrélation les thèmes de la clairvoyance et de la cécité. Cependant, Thérèse, c'est-à-dire Tirésias, désigné par l'oxymore : « Der blinde Seher » (W 136), ne trouve grâce aux yeux de personne : les héros de la mythologie refusent de prêter une oreille attentive aux vérités que professe Thérèse, puisqu'ils refusent d'ingérer son corps (cf. W 126), c'est-à-dire d'en boire les paroles.

10. Sur le lien entre la voix et l'écriture, voir Lücke, 2005 : p. 129 et suiv. Ce meurtre rappelle celui de la narratrice anonyme du roman *Malina* d'Ingeborg Bachmann : elle pénètre dans la faille béante d'un mur ; voir Bachmann, 1980 : p. 356.

11. La protagoniste se retrouve prisonnière d'un mur invisible, tandis qu'une catastrophe atomique semble avoir dévasté le paysage alpin qui devient son refuge. À la fin du roman, elle tue de sang froid le dernier survivant – un homme ; voir Haushofer, 2000.

12. Strigl, 2006 : p. 74.

13. Sur le traitement du mythe, voir Lücke, 2004 : p. 37 et suiv.



Parodiant un discours sur la théorie de la connaissance, Jelinek opère de plus un rapprochement homonymique entre le verbe « *anschauen* », « regarder » et le substantif « *Anschauung* », « la conception (philosophique) » (cf. W 112), reniant ainsi l'existence de ce que l'on pourrait qualifier de phénoménologie ou, plus précisément, de connaissance purement féminine.

Le thème de la connaissance est également placé au centre de la nouvelle d'Evelyn Schlag. Il convient toutefois d'attirer l'attention sur le fait qu'il s'agit essentiellement d'une quête visant, par cette autre forme de parole qu'est l'écriture, une connaissance de soi. Les maux à l'origine de cette expérience sont générés par une offense (« *Kränkung* »); laquelle donne lieu à une maladie s'avérant paradoxalement salvatrice pour le sujet: la tuberculose. La protagoniste anonyme souffre de ce qu'elle est invisible pour son conjoint: après avoir suivi celui-ci dans sa maison de campagne, elle devient le témoin oculaire, pourrait-on dire, de son aventure amoureuse avec une voisine. Ainsi le lieu de la trahison devient-il le lieu de l'écriture; une écriture qui initie un processus de dédoublement de soi: la narratrice met en scène un personnage féminin ayant certes existé, mais qui reste néanmoins imaginaire. Il s'agit de Katherine Mansfield ou Kathleen <sup>14</sup>. Toutes deux partagent le même *modus vivendi*, à savoir la maladie et le métier d'écrivaine (cf. K 111).

La naissance même de Kathleen est, par ailleurs, concomitante à une réflexion poétologique qui n'est pas sans rappeler la maïeutique socratique (cf. K 15): dans un dialogue permanent, la narratrice/écrivaine fait part des difficultés qu'elle éprouve lorsqu'il s'agit pour elle de choisir un point de vue narratif adéquat à la rédaction de son histoire – son écriture vacille et oscille entre deux personnes, entre un « je » et un « elle » (Kathleen). Ainsi que nous l'avons souligné au sujet de la pièce *Rosamunde*, le choix de l'altérité pronominal est ici aussi synonyme de réification du corps féminin et illustre, de surcroît, la mort de toute subjectivité. Pourtant, il apparaît aussi clairement que la protagoniste vise non seulement à être perçue, mais aussi et surtout à voir de manière autonome. À ce titre, l'étymologie du substantif « *das Gesicht* » <sup>15</sup>, « le visage », est particulièrement significative: « [...] plötzlich ist sie [Kathleen] mir die fremdeste Frau, die ich je gesehen zu haben glaube. [...] [Ihre] Augen, das wird nie mein Gesicht werden. » (K 37.) Car la narratrice aspire ensuite à recouvrer métaphoriquement la vue au contact d'un peintre devenu son amant. Ceci implique toutefois qu'elle se défasse de l'image de son visage et de son corps produite par l'artiste (cf. K 45).

14. Schlag, 1993 : p. 145.

15. « *Das Gesicht* » signifie étymologiquement l'apparition, la vision et le fait de voir ; Voir *Duden Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, 2001 : p. 272.



Dans la pièce *Die Wand* en revanche, cette action semble dès le départ vouée à l'échec : Inge et Sylvia pratiquent un rituel sacrificiel et castrant un bélier. Elles s'enduisent ensuite le corps et le visage avec le sang de l'animal mort (cf. W 121), comme pour en assimiler la vigueur et adopter un regard ou, en d'autres termes, un point de vue narratif masculin.

Aussi peut-on à présent soulever la question de savoir comment le corps prend forme, afin de considérer s'il peut porter un autre regard sur le genre qui le définit.

---

### Corps matière – corps matérialisé ?

---

Selon Judith Butler, toute matière (corporelle) est en réalité le fruit d'un processus de matérialisation. S'inspirant des théories de J.L. Austin et de Michel Foucault, Butler étudie en effet les mécanismes de pouvoir qui créent les structures et connexions conférant au corps sa morphologie : parce que le discours produit ce qu'il nomme sur un mode itératif, il fonctionne au gré d'actes performatifs ; lesquels construisent le corps dans son anatomie masculine ou féminine. De matière fantasmée, il n'est donc point sans discours préalable <sup>16</sup>.

Cette « discursivité matérialisante » est organisée, pour Butler, selon un principe dyadique que la psychanalyse lacanienne continue de produire, lorsqu'elle soutient que l'identité sexuelle du sujet est assurée par la dichotomie : « être/avoir le phallus <sup>17</sup> ». Ce que Butler désapprouve concerne l'analogie : « pénis = phallus <sup>18</sup> », par laquelle l'anatomie est investie symboliquement.

La pièce *Rosamunde* offre plusieurs exemples probants de cette mise en forme qu'opère le langage. Et c'est en ce sens que la dérision jelinekienne vient déconstruire, en le mettant à nu, un Verbe qui s'est fait chair. L'expression « *Holz vor der Hütte haben* », qui désigne la poitrine plantureuse d'une femme, prend un caractère éminemment concret dans la bouche du personnage Fulvio :

« FULVIO : Doch die Weiträumigkeit meines Herzens führt mich fort, auf einen anderen Balkon mit mehr Holz vor der Hütte. [...] Was entsteht, darauf könnte man bauen, wenn man ihn nicht vorher verheizen müsste, den Körper. » (R 50.)

16. Butler, 1997 : p. 32, 36, 103 et suiv., et Butler, 2005b : p. 15 et suiv.

17. Lacan conçoit le phallus comme le signifiant du désir. Il n'obtient en effet de signification que dans le rapport intersubjectif à l'Autre et à la formation du désir de celui-ci : voir Lacan, 1999 : p. 170 et suiv. Si la femme est le phallus, c'est qu'elle est pour l'individu masculin l'incarnation de cette absence. Ainsi lui confère-t-elle son statut de détenteur du phallus ; Butler, 2005a : p. 129 et suiv.

18. Butler, 1997 : p. 97 et suiv., 122-133 ; sur le concept de « phallus lesbien », *ibid.* : p. 124 et suiv.



De même, la langue vient déchirer en lambeaux la chair de Rosamunde: la métaphore « *auf des Messers Schneide stehen* » (R 44), « être sur le fil du rasoir », est prise ici au sens propre, comme si le sort d'une écrivaine déchue, tout aussi pléonastique que soit cette expression dans l'univers jelinekien, impliquait que la langue se retourne, telle une arme, contre celle qui pensait pourtant la tenir fermement. Car ne peut survivre à ce meurtre de l'écrivaine qu'un corps féminin matérialisé par un idéal de beauté féminine; un idéal qui lui « colle à la peau comme le placenta » (R 59).

Parallèlement, lorsqu'elles coupent les testicules du bélier, Inge et Sylvia dans *Die Wand* en détruisent la masculinité et en annihilent *ipso facto* la valeur symbolique (cf. W 103). Et de s'écrier: « So wie wir ihn hingerichtet haben. [...] Aber die Grundfrage bleibt doch wirklich immer wieder nur die Frage nach dem Ding. Haben wir es nun oder nicht? » (W 105)

Tandis que les exégètes de Jelinek interprètent ce passage autour de « la chose », « *das Ding* », qui devient dans la pièce « *das Dingsbums* » (W 106), « le machin chose », comme une critique acerbe visant l'accès impossible de la féminité à la sphère ontologique au sens kantien<sup>19</sup>, il est permis de se demander si elle ne renvoie pas aussi à la Chose lacanienne. Dans le *Séminaire Livre VII*, Lacan met en évidence qu'il n'y a jamais d'accès originaire au désir et, partant, à tout objet quel qu'il soit<sup>20</sup>. Il identifie en outre « *das Ding* » à la demande (d'amour) adressée à la mère; demande qui structure l'inconscient de tout individu, faisant ainsi de lui un sujet désirant. Or, cette demande est raillée par Jelinek, puisqu'elle la traite par le biais du grotesque: les deux protagonistes cherchent à servir aux héros défunts le sang de l'animal qu'elles ont préalablement versé dans des boîtes *Tupperware*. La mère de l'une d'entre elles prétexte alors que les héros ne sauraient l'apprécier (cf. W 127), soulignant le caractère vain de sa demande de reconnaissance dans un monde où l'écriture est par définition phallique.

Ces considérations ne doivent aucunement mener à la conclusion que les personnages jelinekiens sont habités d'une structure inconsciente qui leur serait propre. Toutefois, et c'est là que le clivage entre corps et parole est tout à fait manifeste: les personnages jelinekiens agissent comme les acteurs d'une mise en scène de structures inconscientes façonnées par des traumatismes collectifs. Ils sont ces fantômes/fantasmes qui se livrent à une danse macabre des signifiants.

Dans *Die Kränkung*, le discours sculpte un corps difforme. Il s'agit d'un corps décharné auquel le langage ne confère plus aucune volupté (cf. K 55). Aussi la narratrice doit-elle ôter les traces laissées par le discours amoureux sur son

19. Lücke, 2004 : p. 35.

20. Lacan, 1986 : p. 57.





corps, comme si elle se castrait symboliquement, en arrachant les signifiants de son histoire passée: « du wirst dort sitzen und dir die Sätze abschneiden [...] » (K 41), lui lance par exemple Kathleen.

En effet, c'est le discours patriarcal qui modèle l'anatomie féminine, comme pour mieux la détruire ensuite:

« Als es zur Kalten Sophie noch einmal schneit, klagt Hans, der Bauer, schmunzelnd über das böse Weibsbild. [...] Die Genitalien der Landschaft, der Maschinen, des Wetters gilt es aufzureizen und in Schach zu halten. » (K 106.)

Seule la tuberculose, cette maladie esthétique (cf. K 158), va permettre au corps de la narratrice, sinon de se défaire du genre sexuel qui est le sien<sup>21</sup>, du moins de s'en distancier.

À cet effet, une déconstruction des signifiants, qui va de pair avec une mise en scène des processus de signifiations attachés aux genres sexuels, s'avère nécessaire.

---

### Le corps : une mascarade

---

Afin de mettre au jour les procédés qui régulent la norme hétérosexuelle, Butler s'appuie, pour la dépasser, sur l'acception que réserve Lacan à la notion de mascarade<sup>22</sup>. De fait, elle lui permet d'illustrer que toute identité sexuelle est, en soi, un acte performatif.

Contrairement à la verve jelinekienne, c'est la sensualité qui conduit pour Schlag à un ébranlement des catégories du genre féminin et du corps sain. La peinture apparaît, dans ce contexte, comme acte de langage performatif: le peintre nomme et répète en quelque sorte un ou plutôt le corps féminin, lorsqu'il confectionne différents tableaux de sa maîtresse. Car il reproduit ainsi de nombreuses fois l'histoire d'une féminité en voie de guérison (cf. K 185). Or, cette mise en image du corps féminin dessine aussi, par le décalage inhérent à l'acte de « re-présentation » picturale, la faille d'où pourra émerger un « je » jusqu'alors *tu* (cf. K 168). Comme elle le met en exergue, Schlag s'efforce effectivement de retrouver l'indicible qui se tapit derrière *les mots* propres au corps malade<sup>23</sup>.

21. Selon Butler, on fait le genre, ce qui implique que l'on puisse le défaire, afin qu'en soient dévolus les dispositifs de création; Butler, 2006 : p. 13 et suiv.

22. Butler, 2005a : p. 126-147, et Lacan, 1999 : p. 172.

23. Schlag, 1993 : p. 164.



Mais quelle voie le corps féminin souffrant et éconduit peut-il emprunter pour déconstruire le langage qui le crée en tant que tel ? N'est-ce pas la voie subversive de la mascarade ?

Dans cette perspective, Kathleen peut être considérée comme le personnage central : son corps est, d'une part, littéralement « répété », sur un ton homoérotique, par celui de la narratrice (cf. K 40) et se met, d'autre part, inlassablement en scène : « Ich möchte dir [Kathleen] zum Beispiel nachschauen, wie du über die Bühne gehst. » (K 172) Au sens métaphorique, « über die Bühne gehen » caractérise le déroulement d'un processus ou d'un acte. Au sens propre, cette expression désigne le déplacement d'une personne qui traverse une scène de théâtre. Ainsi Kathleen est-elle en quelque sorte invitée à se dérouler, telle une action décrite dans un récit et, parallèlement, à camper un personnage d'écrivaine malade.

Le travail d'écriture dans l'œuvre de Schlag correspond, en somme, à un mouvement oscillatoire entre deux corps, mais aussi entre deux identités (sexuelles) : « Ich tippe ein Gedicht, immer wieder. Die Lettern der Maschine sind sehr steil und hoch, *meine Sprache* liegt sehlig, *männlich*, *fremd* vor mir auf dem Blatt. » (K 139, nous soulignons.)

À la fin de la nouvelle, la narratrice regarde Kathleen s'éloigner d'elle, créant de la sorte un point de convergence entre le temps de la narration et le temps du récit. Ainsi le dialogue imaginé s'éclipse-t-il définitivement au profit d'un espace monologique. À ce moment-là pourtant, le corps de la narratrice se fait palimpseste : signifiant du désir du peintre, il est littéralement réécrit sous les caresses et baisers de celui-ci. Ce geste fait ensuite place à un sentiment de profond désarroi : il est impossible à ce personnage féminin de figer l'instant érotique (cf. K 196 sv.). Aussi pouvons-nous à présent soutenir que le silence, c'est-à-dire le « corps du non-dit » ne saurait être articulé par le langage du désir – car le désir fige toujours un corps qui en devient le signifiant. En revanche, la maladie, lorsqu'elle relève du psychosomatique (cf. K 183), laisse entrevoir la possibilité d'une parole dialogique qui s'adresse à elle-même par le biais de l'écriture autobiographique : elle nomme effectivement *un corps autre* (celui de Kathleen) et, partant, *un autre corps* (celui de la narratrice) dont elle fonde l'existence. La question que pose l'auteure en filigrane est par conséquent de savoir dans quelle mesure la voix malade correspond à un acte de parole performatif qui lève le voile sur l'altérité du corps signifié, et non du signifié « corps ».

En ce qui concerne le théâtre jelinekien, dont nous avons souligné qu'il introduit un changement de paradigme au vu de la dramaturgie classique, il convient à présent de cerner la place qu'il accorde au dialogue.



Dans *Die Wand*, les tirades attribuées à chaque personnage s'effacent pour donner naissance à ce que l'on pourrait qualifier de « parole mouvante » : la parole circule d'une bouche à l'autre, faisant ainsi voler en éclats l'espace scénique. Les voix d'Inge et Sylvia se confondent pour générer ce qu'il y aurait lieu d'appeler une « fusion textuelle <sup>24</sup> » : « [...] die Absätze deuten nur Absätze im Sprechen an, sie dienen nicht der Unterscheidung in die beiden Personen Sylvia und Ingeborg, beide stehen für viele andere. » (W 103). Et c'est là un des paradoxes qui tient au théâtre de l'irreprésentabilité selon Jelinek : si le spectateur peut voir sur scène « deux corps de l'énonciation », qui n'en demeurent pas moins des corps de mort(e) s-vivant(e) s, le lecteur, quant à lui, est confronté à la « vision d'une absence » ; celle des limites que marque le corps pour le moi. Rappelons que pour Sigmund Freud, le moi est avant tout un moi corporel, c'est-à-dire qu'il est une projection mentale de la surface du corps <sup>25</sup>. Or cette absence, qui prend alors des accents polyphoniques, est autant déstructurante que destructrice. Le corps des deux écrivains, que l'on emploie ici comme terme générique, n'est alors plus que l'ombre de lui-même. Il est un corps de femmes pluriel – un corps d'écrivaines. En d'autres termes : il est une mascarade du genre féminin.

Parallèlement à cet anéantissement, le modèle dichotomique des identités sexuelles féminine et masculine est subverti. Selon Butler, le sexe biologique (sex) doit être considéré, au même titre que l'identité sexuelle (*gender*), comme une construction sociale et culturelle, et non comme un ordre prédiscursif <sup>26</sup>.

Comment donc interpréter la tirade suivante, sinon comme un appel au bouleversement des catégories de genre et de sexe, introduisant, de plus, une confusion totale entre ces catégories et la sexualité en tant qu'elle est normée et normative ?

« Wären wir wenigstens *geschlechtsliebend*, aber warum sollten wir das sein ? Nur weil wir *aus einem Geschlecht herausgetreten sind*. » (W 104, nous soulignons.)

L'écriture caustique de Jelinek vise donc les processus de signifiante qui font du sexe biologique une éthique ; son ironie tenant au fait que le vocable allemand

24. D. Hornig emploie fort justement l'expression de « bloc textuel polyphonique », Hornig, 2007 : p. 367. Si nous choisissons celle de « fusion textuelle », c'est qu'elle insiste sur la perte de leur corps propre que subissent Inge et Sylvia : leur corps se dissolvent, parce qu'ils s'interpénètrent symboliquement. Ce geste nous paraît plus généralement ressortir de l'oralité propre à l'esthétique jelinekienne et du processus de désindividualisation qu'elle entraîne.

25. Freud, 2005 : p. 266. Cette thèse est reprise par Butler lorsqu'elle analyse les processus de création du corps fantasmé ; Butler, 1997 : p. 92 sv.

26. Butler, 2005a : p. 69.



« *Geschlecht* » ne permet pas de différencier le genre du sexe biologique <sup>27</sup>. La mascarade initiée par les écrivaines défuntées tend à dénoncer les processus discursifs propres à la matérialisation du genre, mais aussi et surtout du sexe féminins.

Pourquoi les écrivaines de Jelinek et de Schlag courent-elles donc après la chair ? Certainement parce que, si elles sèment le trouble dans l'ordre symbolique et dans la danse qu'orchestrent les signifiants de la différence sexuelle, elles échouent néanmoins à dire ce corps silencieux qui se dérobe à toute forme de matérialisation : si le corps de l'écrivaine est anéanti et invisible dans les deux pièces de Jelinek, il est dans *Die Kränkung* cette métamorphose qui laisse poindre à l'horizon une possible guérison. Malgré les divergences dont nous avons fait état, une lecture des œuvres de ces deux auteures basée sur la critique butlérienne des notions de genre, de sexe, mais aussi de désir, permet de mettre en évidence que Schlag et Jelinek parviennent à écrire avec une extrême finesse le drame d'écrivain-es qui s'acharnent, par le biais de la parole, à vouloir faire et défaire le corps, comme on fait et défait le genre. Ils/elles jouent et rejouent le drame humain qui se noue non plus tant autour du principe « être/avoir le phallus », mais « être/avoir un corps » – car elles, les écrivaines, n'ont pas accès à leur corps. Elles sont les actrices du drame de la signifiante ; les actrices de la chair devenue Verbe.

## Bibliographie

- ANNUß, Evelyn (1999) : « Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks », in : *Elfriede Jelinek. Text + Kritik*, 117, p. 45-50.
- BACHMANN, Ingeborg (1980) : *Malina*. Francfort-sur-le-Main (Suhrkamp).
- BOVENSCHEN, Silvia (1979) : *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Francfort-sur-le-Main (Suhrkamp).
- BUßMANN, Hadumod et HOF, Renate (1995) : « Vorwort », in : BUßMANN, Hadumod et HOF, Renate, dir. : *Genus. Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart (Kröner), p. VII-X.
- BUTLER, Judith (1997) : *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Francfort-sur-le-Main (Suhrkamp).
- (2005a) : *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris (Éditions La Découverte).

27. Bußmann et Hof, 1995 : p. VIII.



- (2005b): *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*. Paris (Éditions Amsterdam).
- (2006): *Défaire le genre*. Paris (Éditions Amsterdam).
- FREUD, Sigmund (2005): *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Francfort-sur-le-Main (Fischer).
- HAUSHOFER, Marlen (2000): *Die Wand*. Munich (Deutscher Taschenbuch Verlag).
- HEYDEBRAND, Renate von et WINKO, Simone (1995): « Arbeit am Kanon. Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur », in: BUBMANN, Hadumod et HOF, Renate, dir.: *Genus. Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart (Kröner), p. 206-261.
- HORNIG, Dieter (2007): « Le théâtre d'Elfriede Jelinek », in: *Europe*, 933-934, p. 369-388.
- JANKE, Pia (2007): « Un théâtre de textes », in: *Europe*, 933-934, p. 389-401.
- JELINEK, Elfriede (2004a): *Theaterstücke. Krankheit oder moderne Frauen*. Reinbek (Rowohlt), p. 191-265.
- (2004b): *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin (Berliner Taschenbuch Verlag).
- JOHANNING, Antje (2004): *Körperstücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. Dresde (w.e.b.).
- LACAN, Jacques (1986): *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris (Seuil).
- (1999): *Écrits II*. Paris (Seuil).
- LÜCKE, Bärbel (2004): « Die Bilder Stürmen, die Wand hochgehen. Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen IV. Jackie und der Tod und das Mädchen V. Die Wand* », in: *Literatur für Leser*, 1, p. 22-41.
- (2005): « Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie. Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen I-III* », in: GRUBER, Bettina et PREUBER, Heinz-Peter, dir.: *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg (Königshausen & Neumann), p. 107-136.
- MAZELLIER-GRÜNBECK, Catherine (2006): « Le théâtre d'Elfriede Jelinek. De la maison de poupée à la tour de Babel », in: THIÉRIOT, Gérard, dir.: *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*. Toulouse (Presses Universitaires du Mirail), p. 67-96.
- NEUENFELDT, Susann (2005): « Tödliche Perspektiven. Die toten sprechenden Frauen in Elfriede Jelineks *Dramoletten. Der Tod und das Mädchen I-V* », in: *Sprachkunst*, 36.1, p. 147-163.



SCHLAG, Evelyn (1987): *Die Kränkung*. Francfort-sur-le-Main (Fischer).

— (1993): *Keiner fragt mich je, wozu ich diese Krankheit denn brauche*. Grazer Vorlesungen zur Literatur. Graz (Droschl).

STRIGL, Daniela (2006): « Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V* », in: *Modern Austrian Literature*, 39.3/4, p. 73-96.

URBACH, Tilman (1999): « Die Sprache unter dem Skalpell. Wie man den eigentlichen Charakter von Wörtern freilegt », in: *du. Die Zeitschrift der Kultur*, 700, p. 14-15.

